西域七调及其起源(上)

（日）岸边成雄　周　谦译

序　　言

众所周知，唐代音乐的兴隆有两个原因，一是由于宫廷贵族的倡导，二是汲取了西域音乐，西域音乐的东渐早在汉代就已开始，但大规模的东流是在南北朝时期。到隋代出现的《九部乐》则是唐代《十部乐》的先驱。

这里论述的七调理论也是西域音乐东渐的结果。唐代音乐中不仅乐曲流行、乐制完备、乐器发达，而且音乐理论也很进步，对此，中国音乐史上俗乐二十八调之成立就是一个划时期的贡献。而西域七调的理论对俗乐二十八调的成立则具有积极的影响和推动作用，这是在研究隋唐音乐之中首先必须要注意的一个问题。

《隋书》卷14“音乐志”中，记载了龟兹人苏祗婆带到中原的西域七调理论，从而

了十二平均律各弦的长度比值和比率。

十二平均律实际上是这样一个数学问题：在一个数与其二倍之间，造成一个十二级的等比级数，问它们的比率是多少？

设比率为 x

八度间的十二音，应形成如下关系：

乐音	$1 : {}^{\#}1 : 2 : {}^{\#}2 : 3 : 4 : {}^{\#}4 : 5 : {}^{\#}5 : 6 : {}^{b}7 : 7 : \dot{1}$
频率比	$1 : x : x^2 : x^3 : x^4 : x^5 : x^6 : x^7 : x^8 : x^9 : x^{10} : x^{11} : x^{12}$

或者

乐音	$\dot{1} : 7 : {}^{b}7 : 6 : {}^{b}6 : 5 : {}^{\#}4 : 4 : 3 : {}^{b}3 : 2 : {}^{b}2 : 1$
弦长比	$1 : x : x^2 : x^3 : x^4 : x^5 : x^6 : x^7 : x^8 : x^9 : x^{10} : x^{11} : x^{12}$

$\because x^{12} = 2 \qquad \therefore x = \sqrt[12]{2} \approx 1.0594631$

这就是十二平均律的基本运算。

上述三种律制在十二律（半音）的表现，是三分损益律都偏高，纯律都偏低，十二平均律较适中。其中，纯律的“3”与“6”音（“五分”法直接求得的），偏低的尤为突出。所以，人们在音乐实践中，常以“3”与“6”音的明显偏低，来识别纯律。

在音乐实践中，上述三种律制各有所长，各有所短。因而，应该是三律并存，取各所长，避各所短。

引起了宫廷中有关乐理争议的一个事件。这一段记载，虽然只是不满六百字的断章，但却是有关西域乐理的唯一的文献，其内容不仅可以了解印度乐理经西域而东传这一事情，而且其史学价值也是很大的。

《隋书·音乐志》载：隋开皇二年，诏、求知音之士，集尚书省参定音乐。（柱国沛公郑）译云："考寻乐府、钟石律吕皆宫商角徵羽变宫、变徵之名，七声之内，三声乖应，每恒求访，终莫能通。先是，周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。因而问之，答云：'父在西域，称为知音。代相传习，调有七种。'以其七调，勘校七声，冥若合符。一曰"娑陁力"，华言平声，即宫声也。

二曰"鸡识"，华言长声，即商声也。

三曰"沙识"，华言质长声，即角声也。

四曰"沙侯加滥"，华言应声，即变徵声也。

五曰"沙腊"，华言应和声，即徵声也。

六曰"般赡"，华言五声，即羽声也。

七曰"俟利箑"，华言斛牛声，即变宫声也。

译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者则谓"均"也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，已外七律，更无调声。译遂因其所捻琵琶，弦柱相饮为均，推演其声，更立七均。合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合。仍以其声考校太乐所奏，林钟之宫，应用林钟为宫，乃用黄钟为宫；应用南吕为商，乃用太簇为商；应用应钟为角，乃取姑洗为角。故林钟一宫七声，三声并戾。其十一宫七十七音，例皆乖越，莫有通者。又以编悬有八，因作八音之乐。七音之外，更立一声，谓之应声。译因作书二十余篇，以明其指。至是译以其书宣示朝廷，并立议正之。"

对此，我曾于东京大学历史系毕业时以《隋唐俗乐调的研究——龟兹琵琶七声五旦和俗乐二十八调》为毕业论文，对西域乐理的起源，东传及其对中原的影响进行过研究。那时根据上述史载而进行研究的东西学者已有近十人，令人感到意外。

最近，根据《古体源抄》、《大日本史》而分别发表论文的已有下述先学：

1、高楠顺次郎博士《论奈良朝音乐中的临邑八乐》（载《史学杂志》十八编第六、七号）

2、田边尚雄《论印度乐律和林邑乐中的沙陀调及其关系》（载《东洋学艺杂志》第三十五卷、第四十四卷）

3、向达《龟兹苏祇婆七调考原》（载《学衡》第五十四期）

4、田边尚雄《东洋音乐史》。

5、王光祈《中国音乐史》。

6、M·Courant; Essai historique Sur la Musique classique des Chinois(A·Lavignac, Encyclopédie de la Musique et Dictionaire du Conservatoire, Partie 1, Histoire,

Tom.1.) PP.96.

7、Sylvain Lévi; Le "Tokharien B, " Langue de Kutscha, (Journal Asiatique, 1913).

8、P·Demiéville, P·Pelliot, 高楠顺次郎共编; "Hôbôgirin" 法宝义林, (日佛会馆出版, 1928—, 未完)

9、P·Pelliot; T' ung Pao, 1931, Bibliographic, PP, 95—104.

以上七、八、九三篇论文，是著名东方语言学者的研究。《隋书》中的史料不仅对音乐史方面，而且对西域文化史以及东方语言史方面都是引人注目的。

之后，我将毕业论文中的第四章《论唐代俗乐二十八调的成立年代》在《东洋学报》第二六卷第三、四号以及第二七卷第一号上发表。文中将西域乐理对中原音乐的影响以及其对唐代俗乐二十八调的成立所产生的作用进行了详细的论述。另外又把毕业论文中的第二章和第三章汇编成《西域七调及其起源》这篇论文，但是没有在学术界发表。

当时，林谦三的《隋唐燕乐调研究》(郭沫若译。商务印书馆发行)出版，其中有关于西域七调及二十八调的卓越论说。林氏的研究方法及其结论与我的研究基本一致，但是就总体上而论还有显著的区别。因此我将旧稿《西域七调及其起源》予以发表。

根据《隋书·音乐志》中的记载，西域七调及其五旦的理论是在胡琵琶上演奏而得知的。这胡琵琶是什么形制对西域乐理、尤其是五旦的解释有重大的意义。我在毕业论文第一章中从文献、考古学资料以及语言学方面综合论述了胡琵琶就是印度系的五弦琵琶。后来以《琵琶的渊源—关于正仓院所藏的五弦琵琶》为题目在《考古学杂志》第二十六卷第十、十二号上发表。希望读者阅读本文时能参阅上述的二篇论文。

第一章　苏祇婆七调起源于印度

第一节　龟兹乐与印度乐

关于苏祇婆七调起源于印度有两个十分重要的理由：其一，实验五旦七调的胡琵琶，即龟兹琵琶是龟兹地方的代表乐器，它起源于印度的五弦琵琶。(详见拙稿《琵琶的渊源》)其二，正如枯郎，勒维，德米爱维由(音译)、伯希和诸位所指，七调名是梵语的对音。但是只凭这两点来下结论尚还不妥，还必须从印度文化和西方音乐的东渐来论证龟兹乐为什么起源于印度乐，然后才能做最后的论断。

根据二十世纪初以来的三十年间内有关新疆的考古发现，以龟兹古都为中心的库车地区，从四世纪到八世纪形成了以健陀罗文化为中心，加上伊朗文化与当地文化融合而产生了独特的文化。现存的遗址中有很显著的造形美术。可以判明当地流行的语言是吸取梵语而形成的特有方言(即所谓的吐火罗语B)①。根据造形美术和文献，可以确认当

地的宗教是以佛教为主。这种文化被称作“吐火罗文化”，是位于以于阗为中心的健陀罗文化期（第一期）和以高昌为中心的回纥文化期（第三期）之间的最繁盛的第二期西域文化。吐火罗文化期相当于中原从晋至唐这段时间②，这一时期是西域音乐东渐最繁盛的时代。龟兹人苏祇婆随突厥皇后入朝在北周武帝天和三年三月癸卯（即公元563年）③，正是在灿烂的吐火罗文化期。

龟兹的造形美术实际上属于佛教美术范畴，由此不难想象其音乐亦包含有许多佛教色彩。《通典》卷142“历代沿革”中的：“自宣武以后，始爱胡声。泊於迁都、屈茨琵琶、五弦、箜篌……按此音所由源、西域诸天佛诏调。”这段记载即可确证西域乐曲中有许多佛曲。

根据《隋书》卷15中《九部乐》西凉乐条中“舞曲有于阗佛曲”；《唐会要》卷33中天宝十三载乐曲改名的二百余曲内有龟兹佛曲、俱伦仆、膝摩醯首罗、婆罗门、菩萨儿、俱麻尼佛等曲名；唐代南卓的《羯鼓录》记载有佛曲和食曲的四十二个曲名；宋代陈旸的《乐书》卷159胡曲条中也记有二十九个佛曲④。这些为数众多的佛曲多在唐代的胡曲中出现，说明佛教与胡曲有很密切的关系，其中龟兹佛曲、龟兹大武（食曲）就是关于龟兹有佛曲的典型例子。

据外来乐而编成的《九部乐》中有龟兹乐和天竺乐，按《隋书·音乐志》载，两者之间关系密切且有许多共同之处。根据当地的考古资料可知，龟兹乐的佛教音乐时代（公元前二世纪—公元六世纪）中受到印度音乐的很大影响。与其说西域乐以龟兹乐为代表不如说西域乐全盘受到了印度音乐的影响。龟兹琵琶也称五弦琵琶或胡琵琶。它不仅是龟兹的代表乐器也是西域的代表乐器，然而它都是起源于印度，这是说明龟兹乐和印度乐之间关系的典型的例证。在这种龟兹琵琶上实验所说的七调五旦理论起源于印度则是很自然了。

第二节　苏祇婆七调名起源于梵语

以上论述说明西域乐理可分成七调和五旦这两大部分，本节则先论述其中之七调问题。研讨苏祇婆七调名与印度乐理关系之际，人们很容易想到，“般赡”与印度七音名的Pañcama音很相近，“娑陁力”与Saḍja相似，“沙侯加滥”中的“加滥”是Grāma（音乐中的“音阶”之意，平常往往用指“村”意）的音译。据《隋书·音乐志》记载：“调有七种，以其七调勘校七声，冥若相符”是说用苏祇婆七调名与中原的七声名相对比。因此，用这七调名与印度的七音名进行比较则是很自然了。

据说印度音乐最古的文献是巴拉他（Bharata）的《演剧论》（Nātyasāstra）⑤。此书中记载了印度的七个音名，即：Saḍja, Rsabba, Gandhāra, Madhyama, Pāncama, Dhaivata, Nisāda。现依照这个顺序，与苏祇婆的七调（声）名对照列示如次：

1、Saḍja	(Sa)	娑陀力	平声	宫
2、Ṛsabba	(Ri)	鸡识	长声	商

3、Gandhāra	(Ga)	沙识	质长声	角
4、Madhyama	(Ma)	沙侯加滥	应声	变徵
5、Pañcama	(Pa)	沙腊	应和声	徵
6、Dhaivat	(Dha)	般赡	五声	羽
7、Nisāda	(Ni)	俟利箑	斛牛声	变宫

从这个对照表可以看出印度七音名与苏祇婆七调名有许多差异。第一、关于印度的Ga、Ma、Dha、Ni这四个音名苏祇婆调中缺少相对明确的音译。第二苏祇婆调中的"沙侯加滥"、"鸡识"和"沙腊"这三个音名无论是音译还是意译都不知与印度七音名中何音相当。第三、"娑陀力"猛一看与Sadja音倒相近，然而"力"则是多余的一个字。从这三例来看，要说苏祇婆七调名是起源于印度七音名是不可能的，必须扩大范围进一步研考才可知。

尤其应该引起注意的一点是"以其七调勘校七声"这句话，其中调名、音名没有分清。因为调名通常是指mode，声名或音名是指tone，二者不能混为一谈。（参照第二章第二节）第二、所谓的华言，作为意译来看其正确与否还是一个问题。例如，"般赡"如果相当于Pancama（第五的意思），则应译为"华言五声"才对，然而华译中则称作第六声。第三、如果说是起源于梵语，那苏祇婆用的大概是吐火罗语，这种语言虽然是属于梵语的一个方言，然而应该清楚由于加入了地方语言其梵语已发生了许多变化。为了方便，现将七调名分别研讨如下。

一、娑陁力

高楠顺次郎博士在关于林邑乐的论文中说，平安朝时所谓的林邑乐中的调名"沙陀"可以译作是印度七音名中Sa、Dha、Ni之结合音Sadani。田边尚雄论述林邑乐时认为"沙陀"调是印度音阶中的Sadjagrāma之音译。二位考定的根据是天平八年，随印度波罗门僧东渡日本的有位叫佛哲的林邑僧，据说是他把林邑乐带到了日本。但是，关于这个传闻狛近真的《教训抄》⑥和虎关师錬的《元亨释书》中说是后人的不完全记录。津田左右吉博士的《论林邑乐》（载《东洋学报》第六卷第二号）中经过考证说，关于佛哲的传闻还有不少疑问。

基于上述的传闻，对沙陀调是经过中间者而结合的印度乐理，这点必须慎重。而且严格讲沙陀调并不是林邑乐的调。《教训抄》卷8中举出了日本的十二个调（六调子和枝调子）：

平调、性调、道调、黄钟调、水调、大食调、乞食调、壹越调、沙陀调、般涉调、角调、双调、

其中注释说：大吕调、小石调究竟指什么，其故不详。正如《论唐代俗乐二十八调的成立年代》中所详述，这些调与天宝十三载成立的唐代俗乐二十八调的调名完全一致。只有沙陀调不在二十八调内，我想其他调并非从印度传来。在唐俗乐二十八调中，"沙陀"与"大食"（乞食）、"般涉"都是出自苏祇婆的七调名，因此日本的"沙陀"应该是源自苏祇婆的"娑陁力"。

另外，田边尚雄将日本的"沙陀"调与印度的Sadjagrāma相比，其论说尚有质疑。

田边氏根据音律高低一致而确认两者有关系，然而印度古乐的正确音高尚不可知，关于我国的古雅乐音律也没有定说。尤其是田边氏说“唐以后的音乐比古乐高三律”，然而其所说的音高并没有什么根据。

此外，向达氏的《龟兹苏祇婆七调考原》中也认为“娑陁力”即Sadja的音写。他认为“沙陀”、“娑陁力”共为七声中的第一位，即宫声之地位，所以可谓为同意，但他却没说“力”这个字。“娑陀力”用Sadja来比定，则“力”是一个疑点。慧眼勒维氏在其论文中说，Sadja不如比作“沙识”为妥。因为不仅仅是“力”有问题，而且“娑”的比定也不合适。由于“沙识”、“沙候加滥”和“沙腊”都有一个“沙”字可对，所以“娑陀力”中“娑”的使用必须要注意。

“沙”有所加诏（唐韵）和苏和切（集韵）二种，“娑”则只有素何切（广韵）一种。（参照《康熙字典》）卡鲁古林（Karglen）认为“沙”和“娑”的古音都是Sa，因此二者可通用，⑦然而“娑”却不能用“沙”来代用（《康熙字典》）。这是关于梵汉对音中所应遵守的一个翻译原则。根据S·Julian的Méthode Pour Déchiffreset Transcrire leses noms Sanscrits qui se rencont rent dans le L'ivnes chinois所说，“沙”、梵语中可用châ，ṣa，sya，ch，c̦a，c'̦a来表示，“娑”、梵语中可用ṣa，sâ，ṣo，ch，chya·sva，sad来表示，另外，“娑”的汉音cha相当于梵语的châ。关於字母cha可相当于“沙”，sa则相当于“娑”。综合上说，“沙”主要用cha，也可兼用Sa、Ca，从原则上看，sa也可适用于sâ、ṣo、Sa、sva、ṣad。

Saḍja中的Saḍ原来是Saṣ，表示“六”的意思。（见荻原云来《梵汉字典》，Mon'er—Williams；Sanṣcrit Elnglish Dictonary）

宋代法云的《翻译名义抄》中可见“沙秦言六”，“沙”可作“洒”⑧，但是没有关于“娑”的例子。《守护国界王陀罗尼经》卷10中把字母“娑”当作ṣa，《悟四真谛皆平等》中注释说，这个字母与“沙”sha有区别。

根据上述，由于当时的梵汉对音译有困难，作为“娑”可适用于ṣaṣ或ṣaḍ。按ṣadja中ṣad—ja是“六生”的意思，与华言所说的“平声”之译语则不一致。由此来看，娑陀力是不能用ṣadja作对音的。

高楠顺次郎博士在发表了林邑乐的论文后，在《法宝义林》中的“舞乐Bugaku”条里把娑陁力比作Sādarita⑨。这是根据P·R·Bandharkar有关南印度普都可台州地方发现的库儿米亚马来石刻中的音乐文书研究而着想。据P·R·班他哈卡尔的论文《关于库儿米亚马来中的音乐术语》（Bandharkar：“Kudimiyamalai Inscription on Music，”Epigraphia Indica，1914，Part V. Vol. XII），这个文书是用七世纪的字体雕刻，其内容是关于七个“拉格”（rāgu）的理论。Sādaritu是七“拉格”中的一个。伯希和在《通报T'ung Pao》（1931年）书评栏中评《法宝义林》时，就苏祇婆七调有详细的论说。关于娑陁力他也赞同可用Sādalita比较，“娑”是梵字ṣa的对音，“陁”如上述S·Julian所说，相当于da，ḍā，dha，ta，“力”可用rī，以及li表示。ta如果除去母音a而与ri结合则成rit，与入声“力”rik相近。

进行梵汉对音的翻译时，普通的情况是去掉语尾音 a，除去尾音 a 后则成为 it 或者 ik，这就相当汉字的入声了。既然梵汉对音的翻译中有这种习惯的法则，那“娑陁力”则可以十分肯定的说是Sādarita的对音。

然而这个文献是七世纪的，由于苏祇婆入朝是在公元 563 年，所以与其说二者相近，不如说其有先后之差别。尤其要注意的是，印度的乐理（特别是调的理论）随着时代及地域的不同往往会有剧烈的变化。由于这个文献是南印度的，要想以此推论全印度或者推论与西域有交涉的北印度，并与苏祇婆的七调相联系的话则是很危险的。

如后文之详述，印度乐调理论史上出现的“拉格”（rāga）则在晚期，至少在公元四世纪所见著的巴拉他（Bhārata）的《演剧论》（Nātyaśāstra）（参阅拙著《关于最古的音乐书》和《东亚音乐史考》）中还没有出现。后世使用的“拉格”这个术语中，有不少使用了巴拉他所说的原意。如Sādalita就是可能是巴拉他所说的saharana。班他哈卡尔（P.R.Bandharkar）在其论文中说卡林来得（Kallinata）（1460—1560年）引用了巴拉他的观点⑩，并指出他把巴拉他的原文saharaṇa 转讹成 sādarita。根据巴拉他所说saharaṇa有“共同的”、“平等”、“中庸的”等意思，则意味着七音中相邻的二音中间有个共同音（又称变音）⑪，我想苏祇婆的“平声”大概不是出自上文中的“平等”之原意吧。

如上所述，“娑陁力”与ṣāḍarita相比较，从音韵和字义两方面来看尚稳妥，但与sadja相对则不太合适。苏祇婆的七调与印度的“七个拉格”理论相比较则更妥当些。对此将在第三章第一节中论说。

二、鸡识

高楠博士认为印度七声中的第二声Rṣadha可用“鸡识”代用，并与库几米亚马来内七“拉格”中的Kaiśiki rāga相比较。伯希和氏认为Kaiśiki的字义是“一束厚厚的又细又长的马尾”。他根据其“长”而想象说与“华言长声”相一致，这种比拟几乎没有留有疑问的余地。仅仅根据Kaiśiki是巴拉他所说的变音Sadaraṇa中的一个音，比 Gandhāra 音（相当于中国的角音）低一个斯鲁蒂（surti），（印度的一律，相当于一个八度的二十二分之一，见后述。）则说这个音与一个斯鲁蒂相似⑫。按巴拉他的调 Jāti（后成为一种拉格）中有ṣaḍjakaiśki和Kaiśiki，关于苏祇婆中的“鸡识”是怎样取采於Kaisiki则在后文中论述。

三、沙识

如前所述，勒维氏认为ṣaḍja不应比作“娑陀力”而应比作“沙识”。ṣaḍja 不仅在巴拉他作为Jāti（调的一种）中一个调名ṣaḍji出现，而且以后世拉格中的一种ṣaḍja 形式出现⑬。“沙”与sa相对没有什么问题，“识”在鸡识的时候相当于sik（i），此时则该当作ḍji。宋代陈旸的《乐书》卷 519 胡曲调中把“沙识”当作“涉折”。例如“折”用ḍja来表示，字母“陀”可用da和ḍa表示，T、Th、Dh、N的情况也同样，因此“折”也可以用“识”dja来表示。

识与ŝiək相同，出于“截”的职t'siək可用梵音tchi表示，与tchi表示一样，“勺”、“卓”等也可用dji来表示。“职”可用dji表示，因此“识”用dji来表示也是可能的。伯希和说梵语sasiki中把Saseka比作“沙识”。唐代南印度三藏金刚智Vajrabodhi译的《金刚顶瑜珈中略出念诵经》卷四中有“其赞咏法、晨朝当以洒腊音韵、午时以中音、昏黄以破音、中夜以第五音韵、赞之”的记载⑭。《法宝义林》中梵呗（Bonbai）条中把“洒腊”Sadhaava（沙腊），译成中音Madhyama，相当于第五音韵Pāncama伯希和将Sasika（沙识）比作“破音”。

然而，关于Sasika在印度的音乐文献中虽有发现，但与苏祇婆的“华言质长声”不相合。仅根据上述这一条文献来研考的话是很难确定其正确与否的，而且这种译语与sadja之说也不相容。关于苏祇婆七调的记载是在音译的基础上增加了意译，所以比单纯的音译方法更加具有说服力。

四、沙侯加滥

枯朗氏把“加滥”比作Grāma；勒维氏把“沙侯加滥”用Sahagrāma来表示；高楠博士认为相当于库几米亚马来中七“拉格”的Sadjagrāma；伯希和氏认为是北印度语的Sagikrām的对音。

“加滥”如说成是grāma大概没有异议。佛典中Samgrāma作为“僧伽罗摩”（或略称作僧伽兰）也就是“伽兰”，则是其中的一个很好的例证。按《翻译名义集》卷64（《大正大藏经》卷54）中说“僧伽兰译为众园”。慧林的《一切经音义》卷21（《大正大藏经》卷54、438页）中说“僧伽罗摩、僧者众也。伽罗摩者园，或公众所在处也”。那“伽兰”在梵语中是Grama（住所、村）的意思。

赵居国黑文思与洛克希勒（Chao.Ju kua, F·Hirth and Rockhill W·W·P·96—99）比作注赞国条中部落名称蒙伽林加兰的“加兰”glan、galam、相当于亚林池蒙伽兰中的“蒙伽兰”mangalam，这大概是起源于梵语Grāma（林）。按梵语的音阶也叫Grāma，与上述众说一致也是从林的原义引申而来，即各律surti或各音svaa也具有集合的意思。如此考虑的话，“沙侯加滥”中的“加滥”可以断定是Grama的对音。

关于“沙侯”，勒维氏认为是Saha的对音，然而所谓的Sahagrāma名称在印度乐理中没有发现。“沙侯”中的“侯”，正如伯希和氏所说，与“侯利箑”中的“侯”有时误写作“侯”同样的混同，无法进行研考。

“侯”的古音据卡鲁古林（Karglen）说与dzi或dji相近。“沙侯加滥”则可以是Sadja(i)grāma的对音。高楠博士也根据库几米亚马来的Sadjagrāma来这样比定。印度的音阶有Sadjagrāma、Madhyama—grāma和Gandhāragrāma这三种，以后用作拉格的名称，从这点看，高楠博士的考证是正确的。伯希和提出的北印度语Sāgikram的方案，虽然离音乐问题还不太远，但是从语言学角度还没有深入地探讨。

“沙侯加滥”的“应声”用Sadjagrāma对译并不合适。音阶中的七个音可以成为一个八度，相当于中国的七声（宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫）。对此，《隋书》

卷15“音乐志”中有苏祇婆的一条记载：“又以编悬有八。因作八音之乐，七音之外更立一声，谓之应声。”这个“应声”可以理解为在七声上增加的清声宫，（一个高八度的宫）称作“清宫声”。《宋史》卷128“乐志”中可见有：“众乐之本、乃倍之为十六。且十二者律之本声、而四者应声也。本声重大为父、应声轻声为臣子，故曰轻清、或曰子声也，”的记载。这里称谓的应声其意思是指十二本律上的四清律，与《隋书·音乐志》中所称呼的应声（即清宫声）相通。

但是《隋书·音乐志》中关于“应声”也还有别的解释。“七音之外”不仅可以理解为高于一个八度，也可以认为与八度音高不相同的七声。如果说是指高于一个八度的七声之外音的话，则相当于“黄钟”一律上的“大吕”律。但是关于“应声”在中原究竟如何流行以及与Sadjagrāma之间的关系是很难研考的，只能说grāma是由七音构成的一个八度音阶。“应声”是八度中的音，二者之间只有这么一点共通点。

五、沙腊

高楠博士把“沙腊”比作库几米亚马来文书中的“拉格”Sadava，相当于《法宝义林》中梵呗条，《金刚顶瑜中略出念诵经》的“洒腊”Sadava。“洒”与“沙”音通，用梵字cha表示。后接字va的省略正如向达氏所说是梵语汉音译中惯用的。伯希和指出“沙腊”（Sālap又称Sālaba）是中亚北印度语（吐火罗语？）中的Sada。据研究吐火罗语的专家E.leumann关于吐火罗语所列举的数例证明，d与t在吐火罗语中可以通用⑮，从而说明上述的比较是正确的。但是梵汉对译中关于d与t通用只能举出“迦楼罗Garuda”一例来证明。

原来Sadava，巴拉他是指使用的六音调。根据《梵英辞典》Sadava中的sad是出自Sas（六），古罗孜塞也把Shat-svaras（六音）解释为Shādava，可能这是一种正确的见解。然而苏祇婆的意译是“华言应和声”，与原意“六音”完全不一样。与这相反的例子可见下文中出现的“般赡”情况。

六、般　赡

般赡（据卡鲁古林说是古音‘Puân ziam’）是去掉印度七音名中第五Pañcama的末尾对音a的对音，向达、勒维、枯郎都这么认为。高楠博士则认为是库几米亚马来七拉格中的一个Pañcama。而伯希和说：与其认为般赡是梵语Pañcama，不如说是波斯语Pan-jum的伊朗型对音，苏祇婆七音名的起源追溯到印度是不妥当的见解。根据“华言五声”的意译以及上述的研考可以确定，问题就在于Pañcama是作为什么样的音乐术语而存在。大概Pañcama不仅是作为七音名而且也是以种种音乐术语而出现。

七、俟利箑

关于俟利箑的音，枯郎认为是sseu-li-kien，伯希和认为是ki-li-kien，在音乐上没有与此相对的梵语。与“沙侯加滥”中“侯”误为“俟”相反，“俟”不会误作“侯”吧。值得注意的是关于“箑”，《康熙字典》中往往误作“篷”。勒维氏考定说“俟利箑”误作“侯利篷”，枯郎氏也从其说。

现举一个后世引用苏祇婆七调的例子，《辽史》卷45“乐志”中有“大乐调、雅乐有七音、大乐亦有七声，谓之七旦。一曰娑陁力平声、二旦鸡识长声、三曰沙识质长声、四曰沙侯加滥声、五曰沙腊皆应声、六曰般赡五声、七曰俟利箑解先声”的记载。

宋代陈旸的《乐书》卷107中“明二变”条中有“臣赏读后周史，武帝时有龟兹人白籍入国、最善胡琵琶。听其所奏之调、有七音。一曰娑陁力、二曰鸡识、三曰沙识、四曰沙侯、五曰加滥、六曰般瞻、七曰俟利箑。以应七律之音，合为八十四调，”的记载。

《宋史》卷71律历志有景祐乐髓新经的简要内容：“三辩音声、曰宫声……平声西域言婆陁力。商声……西域言稽识、稽识犹长声也。角声……西域言沙识犹质直声也。徵声……西域言沙腊、沙腊和也。羽声……西域言般瞻。变宫西域言候利箑犹言斛律声也。变徵声西域言沙侯加滥犹应声也。”

从上述摘录中可以看出，关于七调名有许多不同的异写（见×处）。值得注意的是其中有将“俟利𨍏”的“𨍏”写作“箑”（也有误作萐），有将“俟”改写成“候”的。对此，可以从勒维的论说中得到有力地证据。“候利箑”与印度七音中第二音Rṣābha（牡牛之意）有同义的Vṛṣa的对音，因此“华言斛牛声”之译语合适，但关于“斛”一字尚还没有定论。按《辽史》中的斛律、《宋史》中则作斛先，其“先”应是“律”的误字吧！伯希和认为“斛”是犨的误写⑮，关于其意思还不能解决，待考。

简而言之以上的考定，般赡即Pañcama、俟利箑即Vṛṣa（Ṛṣabha）、加滥即Grāma大概没有什么异议了。我想娑陁力的Sādarita或Sadarana，鸡识的Kaisiki，沙候（俟）的Sadj，沙腊的Ṣaḍava也可以作为音乐术语来进行比较。

其中Pancama译作五声是最正确的译语，Vṛṣa译作斛牛声，Sadharana译作平声，Kaiśiki译作长声，Ṣaḍjigrāma译作应声等，有相适译的，也有不太合适的，但总的来看还不能说是毫不相关的意译。只有沙识Ṣaḍji（六生）对“质直声”，和沙腊Saḍava(六音)对“应和声”究竟是根据什么而作的意译实在不可理解。

通过以上比较可以看出，苏祇婆七调名的译语更接近于音韵，问题正如已多次指出的那样，究竟采用什么样的音乐术语？这七语如何付诸于音乐？这个问题将在下章中仔细研究。**待续**

注　释

①Sylvan Levi; “Tokharien B” Langue de Koutcha, (Journal Aslatique 1913).

②围绕着龟兹古都的遗址(克孜尔(Qyzi)、库木吐拉(Qumtura)和Kiris〔不知指何处—译者注〕三处),有许多石窟寺院，其中有不少壁画。然而关于其年代(即所谓的吐火罗文化的年代)还不十分清楚。克伦韦德尔(A.Gr nuedel)在“Alt Buddhistische Kultstitten in Chinesisch

—Turkistan”（5—6页）中将天山北路的壁画分成三期：第一期是健陀罗美术系，第二期是在健陀罗艺术的基础上进一步发展，而构成了所谓的吐火罗式，但其形成的具体年代还不清楚。

勒苛克（A.Le Coq.）在“Diebuddhistische Spatantike in Mitte’ asien”（第一卷第十页以及第一、二、四卷中各图说有推定年代）中把龟兹文化分成三期：第一期是克孜尔的Ming—Oi，从公元四世纪到五世纪。相当于克伦韦德尔的第一期，是纯粹的健陀罗艺术时期。第二期是增加了伊朗的地方色彩而产生独特的龟兹文化时代，这一期延续到公元750年（见第一卷第十二页）。对此，E.Waldschmit在“Gandhra—Ku’scha—Turfan” Berlin，1925.中发表公元七世纪以前属于吐火罗文化的见解。

综合以上诸说，吐火罗文化的年代与美术有关，我认为大体上是从四世纪到七世纪（乃至八世纪）之间。相当于从东晋到中唐（玄宗朝）这段时期，与胡乐（西域乐）东渐时代一致。

③《隋书》卷9后妃传中记载：“（周）武帝阿史那皇后、木扞可汗俟斤之女。”这位阿史那皇后就是苏祇婆随从入朝的突厥皇后。关于皇后入朝的年代，“本纪”“中说是：天和三年……三月癸卯皇后阿史那氏至自突厥。”“后妃传”中说：“天和三年三月后至。高祖行亲迎之礼。”由此可知是保定三年（公元563年）三月癸卯之日。

④向达的《论唐代佛曲》（载小说月报第二十卷第三期）中有关于佛曲的详论。另外参照向达的《唐代长安与西域文明》（载燕京学报专号第二期）以及《龟兹苏祇婆七调考原》（载学衡第五十四期）。

⑤拙稿《论最古的印度音乐书》（收入拙著《东亚音乐史考》）中对巴拉他的《演剧论》有解说。其中对巴拉他的《演剧论》之著作年代、版本等有详论。

⑥天福元年（公元1233年）著，日本古典全集、群书类从所收。

⑦B.Karglen; Anaritc Dictionary of Chinese and Sino—Japanese.

⑧《大智度论释》（《大正大藏经》第二十五卷408页，《广大庄严经》卷四）中翻梵语第一。

⑨M.Demieville, P.Pelliot, 高楠顺次郎合编，《法宝义林》，（Hôbôgirin）日佛会馆，1928年。

⑩A. Strangways; Music of Hindostan的著作表（第105页）。

⑪J. Grosset; Inde, Histoire de la Musique depuisl’ Origine jusqu’ a nos jours (Encyclo pedle de la Musique et Dictionaire de Conservatoire, Par Levignac, Partie 1, Tome 1.) PP.288.

⑫Grosset; Ibid, PP.288.Strangways; Ibid, PP.118.

⑬Grosset; Ibid.pp.315.

⑭《大正大藏经》第十八卷（248页）。

⑮E.Leumann; Zur nordasischen Sprache und Literatur, (Schriften der Wissenschaftlichen Gesellschaft in Strassburg, 1912, Heft 10.5.22, 30, 41, 47)